

## MANNEN, MUSIKEN, LEGENDEN

1998, i maj, dog Frank Sinatra. Han hade fyllt åttiotvå, varit artist i nästan sextio. Sångare men också skådespelare, dansör, TV-personlighet, affärsman. Han var gift fyra gånger och matade tidningarna med sina kvinnoaffärer. Han hade tre barn, efterlämnade en förmögenhet på 200 miljoner dollar. Han beundrade och umgicks med Eleonor Roosevelt, bidrog till Kennedys seger över Nixon - fast Jackie ville inte ha honom i Vita huset - stödde sedan, i ett annat decennium, Richard Nixon och brukade bjudas, ännu ett decennium senare, på lunch av Nancy Reagan. Han umgicks med maffian - gärna eller ogärna; bedömningarna skiftar. Han hade varit sångare i Tommy Dorseys populära storband, slog sig fri för att gå sin väg, blev den första tonårsidolen. Sedan föll han, förlorade skivkontrakt och filmkontrakt, sin publik, sin hustru, till och med sin röst (i en stämbandsinfektion). Sammy Davis Jr, som tio år senare skulle bli hans *pal* i The rat pack, såg honom en dag på andra sidan gatan på Manhattan, barhuvad och med kragen uppfälld, mitt på blanka eftermiddagen - utan att en själ brydde sig om honom. Men han kom tillbaka, och som han gjorde det!

Frank Sinatras återkomst är den mest mytomspunna i underhållningsindustrin. För ingen vet riktigt hur den gick till, från när den ska dateras, men också för att Sinatra kom tillbaka inte bara med nytt skivkontrakt och nytt filmkontrakt, med nya brudar, utan med ett nytt utseende, till och med en ny röst. Borta var den spinkige gossen i för stora kavajer, in på scenen steg en man i mörk kostym, blankputsade skor, hatt. Hans röst hade möjligtvis förlorat i precision, fast den hade vunnit i djup.

Mytomspunnen blev hans återkomst också för att han så snabbt skulle inta centrum i den bransch som nyss ratat honom, bli en kraft så stark att bara han blev förkyld - som Gay Talese skriver i *Frank Sinatra has a cold* - gick en darrning genom industrin. Alla älskar en vinnare, men kärleken förflyktigas inte så lätt om föremålet varit nere för räkning. "Det är Sinatras värld, vi bara råkar bo där", som det stod på rockknappar på sextioalet. Come fly with me! Let's fly! Let's fly away!

Skvaller har naturligtvis jagat en sådan man långt efter hans död, också i bokform. Antony Summers och Robby Swans *Sinatra. A life*, till exempel, lyckas på sexhundra

sidor säga betydligt mindre om sångaren, fenomenet, människan Frank Sinatra än Gay Talese i sitt tidskriftsreportage. Talese, själv italiensk invandrargrabb, uppvuxen i samma område, ser sicilianaren, *Il Padrone*, som kan namnet på alla anställdas fruar och barn, och sätter igång ett gräl om en skitsak. Han ser mannen som gör saker *personligen*. Han ser en man som handlar instinktivt, oförutsägbart. Hos honom är det allt eller intet. Tillsammans till vägs ände.

På en bar, i New York, betraktar han Sinatra i sällskap med några gamla vänner; och in kommer andra vänner, bekanta, beundrare och de kommer bara för att få växla några ord med honom, visa sin respekt, och de träder in på baren som om det var en helig plats och de skakar hand med honom, drar en gammal historia, ler åt ett gemensamt minne, skålar med honom eller kommer helt enkelt, noterar Talese, bara för att få röra vid honom – en lätt tryckning på axeln – och sedan går de ut igen. Så kan det också skrivas.

**Och nu kommer** *Frank Sinatra. The man, the music, the legend*. Bakgrunden är akademisk: forskare, lärare, musiker, skribenter som samlats till konferens på Hofstrauniversitetet för att belysa olika aspekter av Frank Sinatras betydelse. Det är ojämnt, stundtals snårigt, ständigt fascinerande. Koncentrationen ligger på det decennium då comebacken ägde rum och han spelade in sina bästa skivor, det vill säga hans femtiotal - även om det är ett femtiotal som sträcker sig en bra bit in i nästa decennium. I centrum finns rösten, *the voice*, utan vilken det aldrig blivit något. Det är möjligt att det inte heller blivit något om han inte fått ett kontrakt med skivbolaget Capitol, som var berett att satsa på honom, fast, till att börja med, endast ett år i taget, och om skivbolaget inte tussat ihop honom med arrangören Nelson Riddle som i hela sitt liv skulle vara rädd för Sinatra – "och då menar jag inte fysiskt" – men ge sångaren det sound han förtjänade. Tillsammans åstadkom de musik som inte hade hörts förut, på skivor som *In the wee small hours*, *Songs for swingin' lovers*, *Sinatra sings for only the lonely*, *A swingin' affair*. Det var skivor som höll ihop kring ett tema, sånger som flätade in i varandra (och där också omslagen ingick i helheten). Där stod sångaren i ena stunden ensam och övergiven, i gatlyktornas matta sken, för att i nästa, alltså på nästa skiva, kasta sig in i en swingin' affair. Sinatras liv och sång går knappast att skilja åt, men hur stort gapet än var mellan hans och lyssnarens liv tog han i sina sånger med denna lyssnare till en värld där det

inte var svårt att känna igen sig - och det gjorde han genom en röst som rymmer så många motstridigheter, kanske framför allt: ensamhet.

**Frank Sinatra var en sångare med full kontroll** över sina uttrycksmedel, och det hade han kämpat sig till genom att studera trombonisten Tommy Dorseys andningsteknik och öka sin lungkapacitet genom att simma under vattnet, springa. Han tog sånglektioner, lyssnade noga på framför allt kvinnliga sångare som Billie Holliday och Mabel Mercer, lärde sig tidigt att behandla mikrofonen som ingen gjort före honom - som ett instrument, eller en kvinna som väntar på att bli kysst. Hans uttal, framför allt hans sätt att förlänga konsonanten sist i ett ord, gav sångerna en rytm, en puls, som var ny.

Sinatras suveräna frasering omnämns i flera av bokens inlägg, men Samuel L. Chell stannar upp ett slag, frågar: Vad betyder frasering? Det betyder andningsteknik, artikulation, rytmkänsla. Han nöjer sig inte med svaret, resonerar vidare och kommer fram till att det i grunden handlar om sångarens förståelse för förhållandet mellan kompositören och uttolkaren, artisten och sången. Sångaren måste naturligtvis kunna tolka en sång musikaliskt, men måste också förstå textens språkliga och psykologiska innehåll. Självtalande sa Sinatra att han alltid först såg till texten. Orden talade om vad sången krävde.

Sinatra tolkade sången som en duktig skådespelare sin roll. Han underkastade sig inte, men såg den heller inte som en chans att få briljera. Med den största respekt för materialet - han gjorde Nelson Riddle utmattad med sina timslånga diskussioner om hur varje sång skulle tolkas - blev sången i stället en avspegling av honom själv. På så sätt övertygas lyssnaren om att den, i någon sorts känslomässig mening, är sann. Att beundra Sinatras frasering blir, med Samuel L. Chells ord, detsamma som att dras till den personliga kraften bakom varje sång.

**Därför är det intressant att få läsa** om hur han valde sångerna på dessa första skivor efter återkomsten. Många var äldre, bortglömda saker han hämtat från musikalerna på Broadway. De hade skrivits för att sjungas oberoende av handlingen, av kompositörer som Cole Porter, Jerome Kern, George och Ira Gershwin. Eftersom de inte behövde smälta in i överdådet på scenen - sångaren, eller sångerskan, skulle kunna stå ensam vid sidan av scenen - kunde kompositören koncentrera sig på att få

till något som bar av egen kraft. Flera av de sånger som Frank Sinatra gjorde till klassiker - "My funny Valentine", "April in Paris", "I get a kick out of you" etc. - är just sådant han hämtat ur glömskan. *In the wee small hours* inleds med en nyskriven sång, titelspåret, resten är ett radband av sånger från Sinatras ungdom.

Dessutom hade många av dem skrivits för att sjungas av kvinnor, vilket onekligen ger dem en extra dimension. Kvinnor som sjöng trånade, män tjtade. De var båda olyckliga, fast på olika sätt. När Frank Sinatra, i gåbortkostym och blankputsade skor, och med whiskyglaset bredvid, sjöng "Someone to watch over me", som ursprungligen sjungits av en ung kvinna med en trasdocka i famnen, blev han en man som visade upp en mer sammansatt personlighet, ett känsloliv som rymde både man och kvinna. Så hade ingen gjort före honom.

För att få den ekvationen att gå ihop måste han mixtra med texterna, men han gjorde det inte så enkelt som att sjunga den manliga version som textförfattaren vanligen hade till hands för den sångare som ville spela in en sång på egen hand. (Sinatra valde sällan den enkla vägen.) Han sjöng gärna den ursprungliga, kvinnliga versionen men kunde ändra "han" till "jag" eller, som i "The lady is a tramp", "jag" till "hon" så att den blir till en mans försvar för en bohemisk kvinna i stället för en kvinna som snobbar med sitt förakt för tillgivenhet. "My funny Valentine" sjöngs ursprungligen av en underskön kvinna som ironiserar över sin älskares såväl fysiska som mentala tillkortakommanden. Hos Sinatra är den ironiska tonen borta; han sjunger den rakt på sak, nedtonat - och både stryker och ändrar i texten så att så att hans känslor ska ligga i öppen dager.

Cole Porter, vars texter han mixtrade med, blev så arg en gång att han sa åt honom att sluta sjunga hans sånger om han nu inte tyckte om dem som de var.

Frank Sinatra brukade, på scen, nämna både vem som skrivit texten och musiken innan han sjöng en sång.

Frank Sinatra. *The man, the music, the legend* (red: Jeanne Fuchs, Ruth Prigozy; Hofstra university, 2007) ; *The Gay Talese reader* (Walker & Company, 2003)

**Anders Sundelin**

Dagens Nyheter 17/2 2008